# النهايات السردية
# في روايات غسان كنفاني

**د. أحمد بن سعيد العدواني**

أستاذ مساعد

كلية اللغة العربية - قسم الأدب

جامعة أم القرى

# النهايات السردية في روايات غسان كنفاني

د. أحمد بن سعيد العدواني


## ملخص البحث

يهدف البحث إلى استقراء النهايات السردية في روايات غسان كنفاني المكتملة (رجال في الشمس- ما تبقى لكم- أم سعد- عائد إلى حيفا)، رغبة في التعرف على الخصوصية البنائية لنصوصه الروائية، في ظل وعيه بوظيفة الأدب، المستند إلى نظرية الانعكاس، وطريقة معالجته للقضية الفلسطينية التي اقترن بها، ورَصَدَ تحولاتها، والتزامه موقفاً محدداً في جميع رواياته.

وقد حاول البحث الوقوف على دلالات مقطع النهاية، وعلاقته بالدلالة الكلية للرواية، ثم رصد علاقته ببقية عناصر الرواية، وعلاقته بمقطع البداية والعنوان وفصول الرواية. إضافة إلى محاولة عقد مقارنة بين النهايات في رواياته المختلفة.

حيث جاءت نهايات رواياته ذات دلالة واضحة، تتمحور حول فكرة التحول، ومتضمنة موقفاً محدداً يحفز القارئ نحو التغيير، يقترن فيها الفعل بالصوت، في مقابل حالة (الصمت/ الموت) الذي تبدو عليها مواقف شخصياته خلال الرواية. فنهايات رواياته تتضمن الموقف النقيض لما يظهر خلال الرواية، أو في بدايتها، بوصفه السبيل للخروج من حالة العجز والهزيمة. كما امتازت غالب رواياته بنهايات مفتوحة، تتضمن موقفاً استشرافياً تفاؤلياً، يتخلق فيه الأمل من رحم المعاناة.


**الكلمات الدالة:** النهايات- السردية- غسان- كنفاني

# The endings narrative in the novels of Gassan Kanafani

Dr. aladwani ahmad saeed

**Summary**

The research aims to investigate narrative endings in the completed novels of GhassanKanafani (Men in the Sun, What is left to you, Saad's Mother, Returning to Haifa) in an attempt to recognize the peculiar structure of his narrative texts, in the light of his awareness of the function of the literature which is based upon the theory of reflection, and how he handled the Palestinian cause, whose movements he observed and committed to a definitive stance towards in all of his novels.

In addition, the research tries to understand the implications of the narrative ending, and its relations the whole implications and semantics of the novel, and of the other elements of the novel, and its relations to the narrative beginning, title, and chapters of the novel. in addition, the research tries to make a comparison between the different endings in his novels.

The novels end with concise and condensed indications, including a definitive position which urges the reader towards action and change. These narrative endings relate action to voice, as opposed to the case of relating silence to death, who looks upon the positions of his characters through the novel.

The end of his novels exhibit a contrasting attitude to the one shown in the beginning of the novel, where he describes his beginnings as a way out of the helpless and defeated state.

Also, most of his novels are characterized with open endings which include a contemplative stance into the future, in the midst of the controversial past (Nakba) and the present (revolution), which dominates his vision of the cause, and the duality of the exit and return.

**Key words:** Endings, Narrative, Ghassan, Kanafani.

# النهايات السردية
# في روايات غسان كنفاني.

**مدخل:**

حظيت أجزاء النص الأدبي وعلاقاتها باهتمام النقد منذ مراحله الأولى، ولعل بدايات النصوص الأدبية ونهاياتها قد وجدت الاهتمام الأكبر، في ظل اختلاف طبيعة تلك النصوص، والغايات المكتوبة لها. وقد أشار أرسطو إلى أهمية ذلك فذكر أن "الحبكة الجيدة البناء، يجب ألا تبدأ أو تنتهي كيفما اتفق"(١). كما حفلت المدونة النقدية العربية بالعديد من المصطلحات(٢) المتعلقة بذينك الموقعين خصوصاً، مثل: (المقدمة والاستهلال والمطلع والابتداء)، في مقابل: (الخاتمة والمقطع والانتهاء).

وقد اهتمت الدراسات السردية الحديثة بموقعي البداية والنهاية، سواء في علاقتهما بالنص السردي عموماً أو علاقة إحداهما بالأخرى، ذلك أنهما تمثلان التخوم الفاصلة بين عالم النص (التخييل) والواقع (المرجع) من جهة، وبين ممكنات الإبداع (المؤلف) والتلقي (القارئ) من جهة أخرى، إضافة إلى "أن بداية أو نهاية نص ما هي مواقع استراتيجية حيث يتمركز المعنى وحيث يبتدئ ويتم الأثر المتوقع"(٣). غير أنه من الملاحظ أن الاهتمام الذي حظيت به البدايات كان أوفر حظاً من ذلك الذي لقيته النهايات، على نحو ما يؤكد فليب هامون(٤). وهو الأمر الذي يلحظه المتتبع لذلك حتى في الدراسات السردية العربية الحديثة•.

تتفاوت طبيعة النهايات بين أجناس الأدب المختلفة، انطلاقاً من قوانين ذلك الجنس والوظائف المنوطة به، فثمة أجناس تقنن نهاياتها كالحكايات المثلّية المنتهية بالعبرة، والخطبة الدينية المنتهية بالدعاء، والمقامة التي تكشف نهايتها حيلة المكدي

وتبرره، والتراجيديا التي ينتهي مسارها الحدثي بالموت[٥]. وقد عد الشكلانيون الروس نهايات النصوص ضمن معايير التجنيس الأدبي، حيث يذهب (إيخنباوم) إلى أن نهايات الأقصوصة تميل لأن تكون حاسمة وغير متوقعة، بخلاف الرواية التي تكون نهايتها في كثير من الأحيان هادئة. وبشكل عام يمكن القول إن النصوص السردية الحديثة أكثر ميلاً نحو التفرد والمخالفة، وعليه فإن نهاياتها تثير من الإشكالات ما لا تثيره النصوص القديمة[٦].

## مفهوم النهاية السردية

**١ -تعريف النهاية وحدودها:**

ترتبط الدلالة المعجمية للنهاية بالغاية، حيث ينتهي إليها الشيء، وهو النهاء، يقال بلغ نهايته، وانتهى الشيء وتناهى ونهَّى: بلغ نهايته[٧]. فالنون والهاء والياء أصل صحيح يدل على غاية وبلوغ، ومنه أنهيت إليه الخبر: بلغته إياه، ونهاية كل شيء: غايته[٨].

ويتداخل في اصطلاح الدارسين مصطلح النهاية مع الخاتمة، نظراً لاختلاف طبيعة النصوص وغاياتها، وتباين آراء النقاد بين المصطلحين، حيث تشير الخاتمة في معجم المصطلحات الأدبية "إلى الجزء الأخير من نص، يغلب أن يكون طويلاً، يُذكر فيه بإيجاز أغراض النص أو النتائج التي وصل إليها البحث أو آخر تطورات الأحداث إن كان النص روائياً"[٩]. أما قاموس السرديات فيشير إلى أن "النهاية تتبع أحداثاً سابقة عليها، ولا تكون متبوعة بغيرها من الأحداث، وتؤشر لحالة من الاستقرار (النسبي)"[١٠]. كذلك فإن النهاية تلعب دوراً مهماً في إعطاء "الانطباع بأن السرد، أو المتتالية السردية قد انتهت، وتمنحها وحدة وتماسكاً نهائيين؛ نهاية تولد عند المتلقي شعوراً بالاكتمال والغائية"[١١].

ومن خلال مقارنة السياقات التي ترد فيها هاتان الكلمتان يُلاحظ أن الخاتمة مرتبطة أكثر بالممارسة الخاصة بالمؤلف (عملية الكتابة)، أما النهاية فترتبط بمآل الأحداث وتطوراتها، وهو أمر يتعلق بتتابع السرد وفضاء التأويل. ولكن مع ذلك يبقى الفصل بينهما عسيراً في استعمالات النقد العربي المعاصر، وإن كانت معظم دراسات السرد تميل إلى استعمال مصطلح النهاية.

من البدهي أن يحتل مقطع النهاية في موقعه الجزء الأخير من النص الروائي، وأن يكون حد انتهاء ذلك المقطع آخر كلمة في النص، وانطلاقاً من مبادئ السردية فإن الحد الذي يبتدئ به مقطع النهاية سيتعين استناداً إلى تحولات السرد نفسه، إذ يمكن الاعتماد على قرائن من قبيل:

١- تغير الصوت السردي، أو الانتقال من سرد الأحداث إلى الوصف أو التعليق الختامي للراوي.

٢- وجود قرائن تعبيرية، مثل الكلمات الدالة على الختام (أخيراً، خلاصة القول، وهكذا.. الخ).

٣- الاعتماد على المعطيات الشكلية، كالرجوع إلى أول السطر أو ترك بياض سردي فاصل(١٢).

٤- اشتمال بعض الروايات على جزء خاص بالنهاية ضمن تقسيمها.

إن طبيعة موقع النهاية السردية يقتضي التحول نحو "الوضعية النهائية، وهي عكس الأولى، فتعرض حال تلك الشخصيات بعد التحولات التي عرفتها مساراتهم الحياتية كما يعرضها السرد"(١٣). لذلك فإن الحديث عن النهاية من حيث تعريفها وحدودها وقضاياها يقترن بالحديث عن البداية ولكن من جهة مقابلة.

**٢ -أنواع النهايات ووظائفها:**

من المسلم به أن العلاقة بين الأنواع والوظائف لازمة مستتبعة، فباختلاف الوظيفة التي تضطلع بها النهاية السردية يختلف نوع النهاية. على أن ذلك الاختلاف خاضع لتنوع الاتجاهات الفنية والحقب الزمنية، والمبدعين أنفسهم، بل قد تسهم ذائقة التلقي في التوجيه نحو نوع معين من النهايات.

**ويمكن تحديد سمات النهايات الروائية الجيدة في الآتي:**

١- أن تكون مرضية بمقدرتها على الإجابة عن الأسئلة التي قامت من أجلها الرواية.

٢- أن تكون مناسبة لطبيعة الموضوع الذي قامت عليه الرواية.

٣- أن تكون مثيرة لنوع من الدهشة، باحتوائها على أمر لم يتنبأ به القارئ.

٤- أن تكون منطقية ومقنعة في الوقت ذاته، ومتناسبة مع ما قدمته الرواية سابقاً[١٤].

وعلى الإجمال يمكن التمييز بين نوعين رئيسين للنهايات في الرواية، فهناك نهايات مغلقة، تكتمل فيها الأحداث ويتضح مآل الشخصيات، ويتم فيها الإجابة عن جميع الأسئلة، وهذا النوع أقرب إلى رضا القارئ. أما النوع الثاني فهو النهايات المفتوحة التي تبقى مشرعة على احتمالات عدة، ويقوى فيها تشويق القارئ، ليكون مشاركاً في تصور النهاية وتحديد احتمالاتها[١٥]. وترتبط النهايات المغلقة بالروايات التقليدية بشكل أكبر، حيث يحيل السرد فيها نحو تلك النهاية من خلال قرائن عدة، سواء على مستوى بنية الرواية أو السائد في الأعمال السابقة، ليكون أكثر توافقاً مع أفق انتظار القرّاء. وقد وصف هنري جيمس تلك النهايات التقليدية التي تنطلق من نظرة مثالية للحياة باسم (جمع الشمل)، في حين كان هو رائداً للنهايات المفتوحة في الرواية الحديثة، وكثيراً ما كان ينهي رواياته في منتصف محادثة[١٦].

إن التمييز بين نمطي النهاية المغلقة والمفتوحة يأخذ في اعتباره موقف القارئ، إذ يمكن القول إن "لكل نهاية ميثاقاً ضمنياً مع قارئ مفترض، كما لها أفق انتظار وتوقع يتراوح بين الاستجابة والتخييب"[١٧]. كما تكمن أهمية النهايات انطلاقاً من البعد الخطي التعاقبي للسرد، فهي "مهمة وفاعلة للمكونات السردية الأخرى في العمل بوصفها أسباباً حقيقية لها"[١٨].

انطلاقاً من الطبيعة اللغوية فإن الرواية تعمل وفق نظام إشاري يحمل رسالة عبر مجموعة من الدوال، ونهاية الرواية هي الموضع الذي يكتمل فيه النظام الإشاري، وتكتمل فيه الرسالة، وهي بذلك صاحبة التأثير الأخير في القارئ، وعليها يترتب كثيراً موقف القارئ من الرواية[١٩]. كما أن موقع النهاية على التخوم الفاصلة بين عالمي الخيال والواقع يجعل علاقتها بالمرجع الأقوى بين بقية أجزاء الرواية، ذلك أنها "تخرج القارئ من عالم جميل دخل فيه برضاه، هو عالم الحكاية، إلى عالم الواقع اليومي. وكثيراً ما تشكل الخاتمة سبباً للتوتر بين الكاتب والقراء، لأن الخاتمة تحمل عادة موقف الكاتب من موضوع روايته"[٢٠].

**وبشيء من التفصيل يمكن الحديث عن ستة أنماط للنهاية الروائية:**

١- نهاية التلخيص، التي يحل فيها البطل المشكلة بشكل نهائي ودقيق، وهي النوع السائد في الروايات التقليدية.

٢- نهاية فكرية، غير مقيدة بنهاية محددة، يشارك فيها القارئ برسم نهاية مناسبة.

٣- نهاية الاستشعار، التي ترسل بعض اللمحات المستقبلية، ليبقى القارئ متشوقاً لمعرفة أمور ستترتب على ما بعد حل العقدة.

٤- نهاية الهبوط المفاجئ، تلك التي تضيف حوادث أو تأثيرات عاطفية بعد تحقق الحل، فمع أن الرواية كان من الممكن أن تنتهي قبل ذلك التطور إلا أنه يعمل على تحسينها.

٥- نهاية التحليل، التي تستعمل كلمة أو مقولة أو فكرة أو وسيلة أخرى أداة للتحليل، عادة ما تكون جزءاً من المعلومات التي استعملت في حبكة الرواية وأثرت فيها.

٦- النهاية المعكوسة، فإنها تمثل النقيض التام للبداية، بمعنى أن تبدأ الرواية بحالة وتنتهي بنقيضها[٢١].

انطلاقاً من مبدأ التلازم بين النوع والوظيفة فإنه يمكن إجمال وظائف النهاية في ثلاث وظائف: الوظيفة الإغلاقية، حيث يكتمل النص لغوياً، ويتعين حده المادي. والوظيفة التوليدية، التي تتحقق من خلال مشاركة المتلقي في صياغة النص وإعادة بنائه، اعتماداً على المتحقق. والوظيفة التخييلية، وهي مرتبطة بالتوليدية، لكنها أوسع منها، حيث تتحفز مخيلة القارئ وتستثار لبناء متخيل جديد، امتداداً للسابق(٢٢).

كما ترتبط النهاية بالبداية الروائية، في علاقة تناظرية، بين انبثاق السرد وانغلاقه، تغدو معه النهاية صدى للبداية. فموقع النهاية يمثل البؤرة الدلالية التي تتجمع فيها كل إشارات العمل، بحيث يتجلى التفسير لكثير من المواقف والأحداث، بل إن القارئ "ملزم عند نهاية القراءة –بدافع التفكير فيما قرأه– أن يكون في مستوى تذكر أطوار أحداث البداية في سياق عقد بعض المقارنات"(٢٣). فالعمل السردي له وحدته العضوية، وانسجام البداية مع النهاية يعطي الانطباع بتماسك السرد، وهذا الموقع مناسب ليعبر من خلاله الكاتب عن رؤيته للحياة، لأن البداية تطرح الأسئلة وتثير القضايا التي يتكفل السرد بتحولاته، والخاتمة بتقديم الأجوبة عليها، وعليه فإنه من المفيد مقارنة النهاية بوضعية الابتداء لإدراك مدى التغيير الحاصل(٢٤).

وهكذا نلاحظ أن أنواع النهايات ووظائفها مرتبطة بعلائق ذلك الموقع مع أطراف الخطاب ومكونات السرد وبنية النص ودلالته، سواء على مستوى المبدع أو المتلقي أو البداية أو المرجع أو العناصر المكونة للسرد نفسه. فالنهاية "موضع يبني فيه المؤلف اكتمال الخطاب وانفتاحه في آن، ويسعى فيه إلى مضاعفة التأثير في القارئ حتى يسترجع عناصر القصة عبر إعادة القراءة أو التذكر ويأخذ الخطاب في كليته شكلياً ودلالياً"(٢٥).

**حول تجربة غسان كنفاني الروائية[٢٦]:**

ارتبط اسم غسان كنفاني بالقضية الفلسطينية في مجال الرواية كما ارتبط درويش بها في مجال الشعر. ولعل السؤال الأزلي الذي طرحه النقد وما يزال، أيهما يصنع الآخر، المبدع أم الموضوع؟. يكيفنا من طرح هذا التساؤل التأكيد على أن غسان كنفاني عاش حياته الإبداعية ضمن مصيره الذي أوجده فلسطينيا، فسخر قلمه لخدمة تلك القضية، وغلب ذلك على إبداعه الروائي. يقول غسان كنفاني في هذا السياق: "إن حياتي السياسية نتجت عن كوني روائياً وليس العكس، لقد حاولت كتابة قصة شعبي الفلسطيني قبل أن تتبلور أمامي الرؤية السياسية. ولقد رأيت أن هنالك شيئاً ما ينقصني إن لم أنخرط في الحياة السياسية، وأنني أتضاءل كثيراً لو لم أكن روائياً في نفس الوقت"[٢٧].

نشأ غسان كنفاني في ظروف النكبة وحياة المخيمات، فعاش حياته الإبداعية ملتزماً تجاه القضية الفلسطينية، منشغلا بالهم السياسي، حيث انضم في منتصف الخمسينيات إلى حركة القوميين العرب، ونشر أولى قصصه بمجلة (الرأي) الناطقة باسم الحركة، وعمل محرراً بها فيما بعد، وفي بداية ١٩٦٠م التحق بالعمل في مجلة الحرية، ثم رأس تحرير جريدة (المحرر) ذات التوجه الناصري بين ١٩٦٣م- ١٩٦٧م، ليتولى بعدها تحرير مجلة (الهدف) الأسبوعية، الناطقة باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، عام ١٩٦٩م. فقد كان عضواً بارزاً في الجبهة الشعبية منذ ظهورها متبنية النهج الاشتراكي، أسهم في كتابة برامجها وبياناتها، وكان ناطقاً رسمياً باسمها حتى اغتياله عام ١٩٧٢م في بيروت، على أيدي المخابرات الإسرائيلية، وهو في سن السادسة والثلاثين.

لم يكن غريباً أن تغلب على رواياته النزعة الواقعية الاشتراكية وفق ذلك الموقف النضالي الشمولي، المستند إلى تصور أيديولوجي، وأن يحاول سبر أعماق ذلك الواقع للوقوف على أسباب الأزمة الفلسطينية. فقد انطلق في فهمه للفن والأدب من مبادئ نظرية (الانعكاس)، إدراكاً منه لطبيعة العلاقة الجدلية بين الواقع (الوجود الاجتماعي) والأدب (الوعي)، وجعل من أدبه وسيلة للتنوير ونشر الوعي وتعميق فهم الواقع وتوحيد الموقف الجمعي، للإسهام في التغيير والثورة على ذلك الواقع المتردي، وفق رؤية استشرافية تفاؤلية يتحقق فيها العدل والسلام•. وقد كان غسان كنفاني يصرح بحرصه على أن تكون قصصه واقعية مئة بالمئة، وهو ما يؤكد "مدى التلازم بين الفن وقضية الإنسان، ومدى استعداد الفنان لأن يجعل فنه في خدمة الشعب، وقدرته على الاحتفاظ بالتوازن الضروري بين الإثارة الفنية المتجددة والحاجة الشعبية المتطورة"[٢٨].

لقد كان غسان كنفاني على وعي تام بحدود المأساة الفلسطينية ليس على المستوى العربي فقط بل في بعدها الإنساني، حيث يقول: "عندما أكتب عن عائلة فلسطينية، فإنما أكتب في الواقع عن تجربة إنسانية، ولا توجد حادثة في العالم غير متمثلة في المأساة الفلسطينية. وعندما أصور بؤس الفلسطينيين فأنا في الحقيقة أستعرض الفلسطيني كرمز للبؤس في العالم أجمع"[٢٩].

خلّف غسان كنفاني العديد من الأعمال الإبداعية، القصصية والمسرحية والروائية، لكن اغتياله في مقتبل العمر حال دون استكمال بعض تلك الأعمال الروائية، لذلك ستقتصر الدراسة على رواياته المكتملة التي أنجزها قبل وفاته وهي: (رجال في الشمس) ١٩٦٣م، (ما تبقى لكم) ١٩٦٦م، (أم سعد) ١٩٦٩م، (عائد إلى حيفا) ١٩٦٩م.

**أولاً: رواية (رجال في الشمس).**

تقدم الرواية حكاية أربعة فلسطينيين، يتسللون حتى العراق، رغبة في الدخول إلى الكويت والبحث عن فرصة لحياة أفضل، وفي البصرة يبرمون صفقة مع أحد المهربين، من جنسيتهم، ليجتاز بهم الحدود داخل صهريج الماء، لكن تأخره في النقطة الحدودية بضع دقائق إضافية يجعل الموت نهاية رحلتهم تلك.

يمكن تحديد مقطع النهاية السردية في هذه الرواية استناداً إلى اكتمال دورة الأحداث بعد فشل محاولة التهريب، واكتشاف أبو الخيزران موت الرجال الثلاثة داخل الصهريج، وإخراج جثثهم وإلقائها بجوار مرمى النفايات، ثم محاولته إخفاء آثار عجلات شاحنته، ليكون المقطع التالي (النهاية) تجريدياً بتولد فكرة ملحة ومغايرة تماماً لما سبق (مفاجئة)، فضلاً عما توحي به (حين) الظرفية من الانتقال نحو وضعية أخرى.

نقرأ في مقطع النهاية: "حين وصل إلى باب السيارة و رفع ساقًا إلى فوق تفجرت فكرة مفاجئة في رأسه... بقي واقفًا متشنجًا في مكانه محاولاً أن يفعل شيئاً، أو يقول شيئاً... فكر أن يصيح إلا أنه ما لبث أن أحس بغباء الفكرة، حاول أن يكمل صعوده إلى السيارة إلا أنه لم يشعر بالقوة الكافية ليفعل... لقد شعر بأن رأسه على وشك أن تنفجر، و صعد كل التعب الذي كان يحسه فجأة، إلى رأسه وأخذ يطن فيه حتى أنه احتواه بين كفيه و بدأ يشد شعره ليزيح الفكرة... ولكنها كانت ما تزال هناك... كبيرة داوية ضخمة لا تتزعزع ولا تتوارى، التفت إلى الوراء حيث القى بالجثث، إلا أنه لم ير شيئاً، و لم تجد النظرة تلك إلا بأن أوقدت الفكرة ضراماً فبدأت تشتعل في رأسه... و فجأة لم يعد بوسعه أن يكبحها داخل رأسه أكثر فأسقط يديه إلى جنبه وحدق في العتمة وسع حدقتيه.

انزلقت الفكرة من رأسه ثم تدحرجت على لسانه: - (لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟ )

دار حول نفسه دورة ولكنه خشي أن يقع فصعد الدرجة إلى مقعده و أسند رأسه فوق المقود: - لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟

وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

- لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟"[٣٠].

تشير القرينة الظرفية (حين) إلى اكتمال الحدث وفراغ الشخصية من الفعل، كما تؤكد عبارة (تفجرت في رأسه فكرة مفاجئة) الانتقال إلى حالة وموقف مغاير لما سبق، ليغلب على مقطع النهاية بعد ذلك طابع التأمل والتحليل، حيث تتكرر فيه كلمة (فجأة) ضمن ثلاثة مواضع، وصولاً إلى السؤال المحوري في الرواية: (لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟).

يمثل السؤال السابق البؤرة الدلالية في الرواية، ذلك أن الشخصيات الثلاث التي تنتمي إلى أجيال فلسطينية ثلاثة (أبو قيس – أسعد- مروان)، تبحث عن خلاصها الفردي من خلال خوض غمار الرحلة بعيداً عن الوطن، ليكون الموت مصيراً حتمياً. فقد كان الموت العبثي نتيجة لقبول تلك الشخصيات الصمت داخل الخزان، دون أن تحاول حتى لفت الانتباه إلى وجودها، لعل أحداً أن ينقذها. هكذا يواجه غسان كنفاني القضية الفلسطينية التي قبل أصحابها الخنوع والاستسلام، والبحث عن الخلاص الفردي، والتوقف عن فعل أبسط شيء، وهو الاحتجاج ورفع الصوت.

من الواضح أن النهاية الروائية قد كتبت بوعي تام، لتكون سؤالاً أبدياً يقرع آذان الفلسطينيين في كل مكان، بعد أن اختاروا مواجهة الهزيمة بالصمت أو مغادرة الوطن والهروب من مواجهة الواقع، فكان الموت العبثي الصامت سواء داخل الوطن أو بعيداً عنه، وخصوصاً في ظل تكرار اسم الاستفهام (لماذا؟) تسع مرات في مقطع النهاية. فالرواية "صرخة احتجاج ورفض للحل المطروح في الخمسينيات، حل البحث عن الخلاص الفردي بمواجهة الهزيمة بالصمت والصبر"[٣١]. ويمكن الذهاب بعيداً في تأويل تكرار اسم الاستفهام (لماذا) تسع مرات، بمدة الحمل التي تستغرق تسعة أشهر، ليكون من بعدها ولادة وفجر جديد للقضية الفلسطينية.

هذه النهاية المأساوية ليست إلا واحداً من المصائر المأساوية التي تنتظر كل من يقبل التخلي عن قضيته والاستسلام للواقع. ويعلق الدكتور إحسان عباس عليها قائلاً: "الحق أنها قصة آسرة متوحشة تنشب أظافرها في القارئ بحيث لا تدع له منها فكاكاً، ويخرج منها في النهاية، وسؤال خائف مفزع يعتصر وجدانه كله: (لماذا تم ذلك كذلك؟ وأي مصير هذا) "[٣٢]. فالنهاية تتضمن مواجهة صريحة، وتحفيزاً نحو إعادة النظر في سبب المأساة الحقيقي والخروج من حالة الصمت التي كان ثمنها باهظاً نحو المواجهة والفعل حتى وإن كان بأقل مستوياته، من خلال الاحتجاج والصوت، في إشارة واضحة إلى علاقة الرواية بمرجعها الخارجي المتمثل في القضية الفلسطينية.

لم يكن غريباً أن تكون نهاية الرواية مغلقة بموت الشخصيات الثلاث، في مشهد مأساوي، حين رضيت بالصمت والاستسلام للواقع، وأن يكون التعليق الختامي لأبي الخيزران، قائد الشاحنة، والمناضل السابق، الذي فقد رجولته، فامتهن التهريب، بعد أن تكفل بنقل أولئك الثلاثة نحو الخلاص الموهوم، مدعياً المعرفة التامة، في إشارة

رمزية إلى فشل القيادة السياسية في الخروج بالشعب الفلسطيني نحو الطريق الصحيح، أثناء النكبة وبعدها، على نحو ما تعكسه دلالتا الصحراء والخزان.

تمثل ثنائية (الصمت/ الكلام) (الاستسلام/ الفعل) وضعيتين متقابلتين في الرواية، بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، وحين نقارن النهاية بالبداية نجد أن التقابل نفسه حاضر بين بداية الرواية، من خلال أبي قيس الذي يتحسس صوت الأرض، عاجزاً عن تحديده. "أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي، فبدأت الأرض تخفق من تحته... في كل يوم يرمي بصدره فوق التراب يحس ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال، منذ أن استلقى هناك أول مرة"(٣٣). فالصوت الغائب الذي يتحسسه أبو قيس هو ما تفتقده القضية، وهو الإشكال الذي تبحثه الرواية، حتى أكدته النهاية من خلال ذلك السؤال الذي أخذت تردده الصحراء تأكيدا لمحوريته في طريق الحل. وهكذا فالنهاية تعكس حالة النقيض بوصفها تحولاً من الصمت إلى الكلام ومن الاستسلام إلى الفعل.

كذلك فإن حالة العجز والاستسلام التي ترسخ النهاية رفضها، وتحفز نحو مقاومتها، قد سيطرت على الشخصيات طوال الرواية، من خلال حالة (الصمت/ الموت) التي اقترنت بها، لذلك فقد كان المصير المأساوي في النهاية منطقياً ومبرراً. ويمكن ملاحظة ذلك في العلاقة الأهم بين شخصيات الرواية الثلاث والمهربين في البصرة، وخصوصاً أبي الخيزران، على نحو ما يعكسه موقف أبي قيس. "أراد أن يقول شيئاً لكنه لم يستطع، أحس أن رأسه قد امتلأ بالدموع من الداخل"(٣٤). ثم أسعد الذي أصبح مرتهناً بعد أن استدان ثمن الرحلة. "هَدَأ غضبه مطبقاً فمه بإحكام وشد أصابعه على النقود"(٣٥). ومروان الذي يرضخ لتعليمات المهرب بالتزام الصمت. "وقف فجأة وهز إصبعه أمام فمه: -ولكن لا تقل ذلك لأي إنسان"(٣٦).

ويلاحظ المتتبع لنهايات فصول الرواية أنها كانت مواقع ارتكاز دلالي لثنائيتي (الصمت/ الكلام)، ففي مقابل صمت الشخصيات ترتفع أصوات المهربين. "ضحك أبو الخيزران بعنف... التفت أبو الخيزران من فوق كتفيه وصاح"(٣٧). كما تنعكس حالتا الصمت والكلام على عناصر الرواية وأحداثها، على نحو ما يبدو في النقطة الحدودية. "كان الصمت مطبقاً بكثافة إلا من أصوات هدير المكيفات"(٣٨). فضلاً عن العديد من سمات الأصوات وقرائنها التي تشيع في كافة صفحات الرواية بوصفها معادلاً للفعل والتغيير الذي تحفز نحوه النهاية، مثل: (صوته الرفيع- بصوت هادئ- صوت الشط- الصمت مطبق- يطنّ- مبحوحاً بالغضب-صوته فاجع-هدير المحرك- مقرقعاً- صوت عريض- بصوت موهن- بهدير شيطاني- صوت هزيل- صوت متقطع- صوتها الكثيف) (٣٩).

كما تعكس دلالة الطائر الأسود المتشائمة في بداية الرواية إيحاء بالمصير المأساوي الذي انتهت إليه الرواية. "كان ثمة طائر أسود يحلق عالياً وحيداً على غير هدى، ليس يدري لماذا امتلأ، فجأة، بشعور آسن من الغربة"(٤٠). فضلاً عن العلاقة الحميمة التي تؤكدها البداية بين الشخصية والمكان باعتباره محور الصراع في القضية الفلسطينية، وعليه تكون النهاية استكمالاً لدلالات البداية وتفسيراً لإشكالاتها.

أما علاقة النهاية بالعنوان (رجال في الشمس) فقد كانت عكسية، حيث تتبدى في مصير أولئك الثلاثة الباحثين عن خلاصهم الفردي (أسماء معارف)، في مقابل صيغة الجمع (رجال) الـمُنَكَّرة، والمُـنْكِرة لذاتها في سبيل القضية، في حين يحيل حرف الجر (في) إلى الدلالة الظرفية التي تستوجب فعلاً يتناسب مع المرحلة، لكنه لم يتم، وهو ما استدعى تلك الصرخة وذلك التساؤل في نهاية الرواية. أما مفردة (الشمس) فترمز إلى الواقع واليقين الذي هرب منه أولئك الثلاثة وقبلوا الصمت

والاختباء داخل الخزان (الظلام) عن مواجهته، فكان مصيرهم الغياب والموت المجاني، حيث ألقيت جثثهم ليلاً في مرمى النفايات.

وهكذا فقد مثل العنوان وضعية معاكسة للنهاية، كما هو شأن البداية، ففي مقابل (رجال/ جماعة/ نكرة) يكون في النهاية (أبو الخيزران/ مفرد/ معرفة)، وفي مقابل (الشمس/ الواقع/ الحياة) تكون النهاية (الظلام/ الاستسلام/ الموت). ذلك أن فكرة الرواية تقوم على حتمية التحول والتغيير والانتقال من حال إلى نقيضه.

**ثانياً: رواية (ما تبقى لكم).**

تُعد هذه الرواية ثاني أعمال غسان كنفاني بعد (رجال في الشمس)، وقد نشرت في العام ١٩٦٦م، حاول فيها أن ينزع منزعاً تجريبياً باعتماده تقنية تيار الوعي الذي تتقاطع فيه الأصوات والمشاهد والأزمنة، معتمداً على تغيير حجم الخط لتمييز تلك التقاطعات. وقد كان متأثراً في هذا العمل برواية (الصخب والعنف) للروائي الأمريكي ويليام فوكنر، كما يقرّ بذلك(٤١).

تتضمن الرواية خمس شخصيات رئيسة، حامد ومريم وزكريا والصحراء (المكان) والساعة (الزمن)، في تقاطع مستمر لأصوات تلك الشخصيات ومشاعرها، وتقدم الرواية حكاية الأخوين حامد ومريم بعد أن استقر بهما المقام في غزة بعيداً عن أمهما المهجَّرة إلى الأردن، ووالدهما الذي استشهد دفاعاً عن فلسطين، أما زكريا فإنه يستغل تلك الظروف ليتزوج قسرا بمريم بعد أن حملت منه سفاحاً، وهو المنبوذ بعد اعترافه على أحد المناضلين، لكن حامد لا يجد بداً من الموافقة على ذلك الزواج، ليقرر بعدها الخروج من البيت في رحلة عبر الصحراء والحدود نحو أمه.

يمكن تحديد بدء مقطع النهاية في هذه الرواية اعتماداً على اكتمال حادثة قتل مريم لزكريا، في المقطع السابق للنهاية، وتغير حجم الخط في إشارة إلى تغير الصوت من مريم إلى الصحراء. بموازاة ذلك، مشهد تغلب حامد (الأخ) على الجندي الإسرائيلي، واستعداده لقتله، لتكون النهاية تعليقاً ختامياً على حدثي القتل الذي كان، والذي سيكون. فضلاً عما يحفل به المقطع من قرائن الانتقال والتحول مثل (فجأة – حين).

نقرأ في مقطع النهاية: "ودوى صوت الصمت فجأة، حين أخذت الكلاب خارج النافذة تنبح نباحاً مسعوراً لا ينقطع. و لم تصمت إلا حين جاءت خطواته، مثلما كانت دائماً خارج ذلك النعش المعلق فوق الجدار: تدق في جبيني إصرارها القاسي الذي لا يرحم. تدق فوقه مكوماً هنالك قطعة من الموت. تدق. تدق. تدق"[٤٢].

لقد واكب غسان كنفاني تحولات الحدث الفلسطيني، ومع أن هذه الرواية قد نشرت بعد ابتداء مرحلة الكفاح المسلح (١٩٦٥م) إلا أنها كتبت قبل ذلك، بين عامي ١٩٦٣م- ١٩٦٤م، فهي تنتمي إلى مرحلة التحفيز نحو الفعل والتخلص من تبعات الماضي (الذكريات) الذي تمثله في النص ساعة الحائط ذات الصندوق الخشبي، ذلك الصندوق (الزمن) الذي حبس الفلسطينيون فيه أنفسهم منذ نكبة ١٩٤٨م. حيث تقول مريم عن تلك الساعة التي أحضرها حامد ذات يوم: "لقد منحتني هذا النعش، علقته أمامي، كي أدفنك فيه... هذا النعش الصغير المعلق سيحتوينا جميعاً"[٤٣]. لكن النهاية ترسخ فكرة الخروج من ذلك النعش نحو مواجهة الواقع، (خارج ذلك النعش المعلق فوق ذلك الجدار).

يأتي الموت مخلصاً في نهاية هذه الرواية بوصفه السبيل الأوحد لتغيير الواقع، حيث تقتل مريم زوجها (زكريا) الذي يرمز للخيانة (العدو الداخلي)، ويستعد حامد في طريق رحلته خلال الصحراء لقتل الجندي الإسرائيلي (العدو الخارجي). فبمواجهة الحاضر، وتجاوز الماضي، يستطيع حامد التخلص من ربقة الزمن، وقناعات السابقين، التي تمثلها تلك الساعة المربوطة في معصمه. "تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعباً وترقباً مشوباً، وفي اللحظة التالية فككتها بهدوء واطَّرَحتها، وسمعتها تخبط بصوت مخنوق على الأرض"[٤٤].

إذا كان العدو قد حقق الشروط الموضوعية فاغتصب الأرض فإن استعادتها كما تؤكد النهاية لا تكون إلا بالمواجهة، على نحو ما تشير مفردة (تدق) التي تتكرر خمس مرات لتؤكد للمتلقي أن الفعل وحده السبيل للخروج من الهزيمة، ولتكون صوتاً يقرع بإصراره الدائم. فمن أسر الزمن الدائري الذي يمثل حلقة مفرغة كانت تدور فيها الشخصيتان (حامد ومريم) ستة عشر عاماً، إلى زمن خطي ممتد نحو المستقبل باحتمالاته المتعددة، على نحو ما اختار حامد عندما قرر الرحيل (الفعل). "إن الانتظار الصامت لن يأتي إلا بالرعب"[٤٥]. فالزمن الذي تشير إليه ساعة الحائط ليس سوى زمن نفسي يُصلب عليه الإنسان الفلسطيني، لكن غسان كنفاني "جعله للتخلص من العجز والانتظار، والانطلاق نحو المستقبل، ولا سبيل إلى ذلك إلا باستخدام الأساليب الحديثة (كالمونولوج- التداعي- المناجاة) "[٤٦].

تأتي النهاية لتكون حالة معاكسة لما كانت عليه حال الشخصيات خلال الرواية، فالصمت الذي يدوي في نهاية الرواية نقيض لصوت تلك الساعة (الفكرة/ الخطيئة) التي سرقها حامد، لتكون نذير شؤم بصوتها البارد. " (لم أشترها، سرقتها). ومنذ ذلك اليوم وهي معلقة هناك، تدق خطواتها الباردة كصوت عكاز مفرد

بلا توقف. تدق. تدق"[٤٧]. ورحلة الهروب التي حاول أن يقوم بها حامد تحولت إلى مواجهة مع الصهيوني. "أدركت أنه سيكون بوسعي ذات لحظة أن أجز عنقه دون رجفة واحدة، وأن هذه اللحظة ستأتي لا محالة"[٤٨]، وأحلام مريم برحلة الحياة الزوجية تتحول إلى مواجهة حتمية مع زكريا الذي تنكر لها. "كان النصل مندفعاً من بين كفي المحكمتي الإغلاق. أحسست به حين ارتطمنا يغوص فيه فأنَّ أنيناً طويلاً"[٤٩].

حتى على مستوى علاقة النهاية بالبداية نجد مبدأ التحول بين نقيضين، فإذا كانت النهاية قد تضمنت دلالة العودة، سواء أكانت حقيقية أم مجازية، (حين جاءت خطواته، مثلما كانت دائماً)، فقد تضمنت البداية مشهد الخروج والصحراء الممتدة في لحظات الغروب، حين قرر حامد أن يبدأ رحلة الهروب. "وفي اللحظة التالية غاصت الشمس كلها... وفجأة جاءت الصحراء. رآها الآن لأول مرة"[٥٠]. وإذا كان حامد يحضر في مشهد البداية فإن مريم هي التي تبدو مهيمنة على مشهد النهاية، ضمن علاقة التقابل التي تهيمن على الرواية. فضلاً عن حالة الغروب المقترنة بالبداية في مقابل الشروق المقترن بالنهاية، بما يحمله من دلالة الاستبشار والأمل.

امتازت هذه الرواية بالنهاية المفتوحة، ربما بسبب طبيعة بنائها التجريبي من جهة، حيث يبقى مصير حامد ومريم معلقاً بعد أن فعلا أول خطوة في الطريق الصحيح، ذلك الطريق الذي تشير إليه النهاية من خلال مفردة (خطواته) التي صمتت معها أصوات الكلاب، هي ليست إلا الخطوات الأولى في رحلة الخلاص التي كان يحلم بها كل منهما، فالصوت الأخير في نهاية الرواية، المميز بخط عريض، هو صوت مزدوج يتداخل فيه حامد مع مريم، ويعبر عن حالتيهما. وقد تناسب ذلك التداخل المعبر عن الحالتين، ضمن مقطع النهاية، مع طبيعة بناء الرواية الذي جاء خالياً من التقسيم (بدون فصول)، كما جاء امتداداً لذلك التداخل بين الأصوات ضمن بنية الرواية عموماً.

ليست هنالك نهاية في هذه الرواية، بل هي رواية عن البدايات، في مواجهة حامد للعدو الصهيوني للمرة الأولى بداية، وفي قتل مريم زكريا الخائن بداية، وكأن رسالة هذه الرواية للفلسطينيين أن خطوات تنفلت من يأس الماضي وعجزه هي فقط ما تبقى لكم، لذلك فقد كانت نهاية هذه الرواية مفتوحة بالضرورة(٥١). كما تتناسب النهاية المفتوحة في هذه الرواية مع الإهداء، المتضمن دلالة الاستمرار (المضارع المستمر) وفكرة العودة، (إلى خالد العائد الأول الذي ما يزال يسير). "ليس من باب الصدفة أن يترك مصير حامد والجندي معلقاً، بل هو أمر تعمده غسان قطعاً. لقد ترك النقيضين في حالة تلاحم وتقابل، وترك الحل مفتوحاً (...) إن هذا الصراع المفتوح، الذي لا يستطيع أحد إغلاقه أو حسمه في المرحلة الراهنة، هو المعنى الذي يكمن وراء التوقف عن ملاحقة ما يجري بين حامد والجندي"(٥٢).

لقد كان بناء الزمن أبرز عناصر الرواية، باعتماد تداخل السرد وتيار الوعي، وهو ما ينسجم مع قضية الزمن التي تعالجها الرواية بين (الماضي/ القيد/ البداية) و(الحاضر/ الخلاص/ النهاية)، بحيث تضمن مقطع النهاية موتاً مولداً للحياة، "فالزمن الإيجابي هو زمن البعث من الموت المؤقت أو (النهاية/ البداية) وما عدا ذلك –أي في النقطة الفاصلة بين الحياة الوهمية (البداية) والموت الظاهر (النهاية) على خط أفقي– فهو وهم أو مجرد حلم زائل"(٥٣).

أما علاقة النهاية بالعنوان فتتجلى في كون التخلص من ربقة الماضي ومواجهة الواقع (المصير / الموت) حتمي في ظل فقدان الإنسان الفلسطيني فرصة الخيارات المتعددة، بعد أن ضاعت الأرض وهُجر الأهل وتشابهت الأزمنة، وبناء عليه فمن البدهي أن يكون الموت مسيطراً في مقطع النهاية بوصفه الخيار الوحيد المتبقي أمام الإنسان الفلسطيني، بعد أن فقد فرص الربح والخسارة. يقول حامد: "ما تبقى لها.

ما تبقى لكم. ما تبقى لي. حساب البقايا. حساب الخسارة. حساب الموت. ما تبقى لي في العالم كله: ممر من الرمل الأسود، عبارة بين خسارتين، نفق مسدود من طرفيه"(٥٤).

في مقابل الموت العبثي في نهاية (رجال في الشمس)، الذي كانت فيه الشخصيات مفعولاً به، نجد الموت الإيجابي طريقاً للخلاص في نهاية (ما تبقى لكم)، بحيث تكون فيه الشخصيات هذه المرة فاعلة. وكأن هذه الرواية خطوة متقدمة في مسيرة غسان كنفاني الروائية تجاه القضية، بعد أن انتقل من مرحلة التساؤل (لماذا لم تدقوا) في روايته الأولى، إلى صيغة الفعل (تدق في جبيني إصرارها). يقول الدكتور إحسان عباس عن الروايتين: "كلتاهما تصور محاولة الفلسطيني للهرب من واقعه وسعيه نحو الاستقرار وتشبثه بالحياة على نحو فردي، ولكن الإرادة المسلوبة في الأولى أخذت تنضج وتتطور نحو التشكل في الثانية، في القصة الأولى كانت الولادة ميتة، حتى الدق على جدار الخزان لم يحدث، أما في الثانية فكل شيء يدق وينبض"(٥٥).

لم يكن غريباً أن يكون ذلك (الفعل / الصوت) آخر كلمات النهاية في الرواية، مقترناً بمشد الموت (تدق. تدق. تدق)، في مقابل (الصمت/ الموت)، حتى إن هذا التعالق يستمر في جميع روايات غسان كنفاني. وبمقارنة دلالة الموت في نهاية روايتي (رجال في الشمس) ورواية (ما تبقى لكم) نلاحظ أن "موقف الموت مرفوض على أنه نوع من العجز، لكنه مقبول على أنه نهاية لبداية ما، من هذا المنطلق غدا خلط البداية بالنهاية لازمة أسلوبية واضحة ومشعة جداً تحرك السياق في خطاب غسان، الذي ينزع نحو إعادة ترتيب الأمور ومنطقتها"(٥٦).

لكن الملاحظ أن هاتين الروايتين السابقتين لمرحلة النضال المسلح، وحرب ٦٧م، لم تخلق البطل النموذجي المناضل بعد في روايات غسان كنفاني، لذلك فقد كانت النهايتان السرديتان تحفزان نحو رفض الاستسلام ومواجهة الواقع، تمهيدا

للمواجهة المسلحة مع العدو، بعد أن يكون الفلسطيني قد امتلك الوعي الكافي لتلك المواجهة. إن "الساعة/ النعش في رواية (ما تبقى لكم) هي الرمز الموازي والمقابل للخزان/ القبر في رواية (رجال في الشمس)، وفي كليهما مقتل الفلسطيني وفي هدمهما ضرورة لا بد منها إذا أراد الخلاص"[٥٧].

**ثالثاً: رواية (أم سعد).**

نشرت هذه الرواية عام ١٩٦٩م، تالية لنكسة ٦٧م، بعد أن أخذت القضية الفلسطينية منحىً آخر، وفي ظل التزام غسان كنفاني ومواقفه الفكرية. فقد حاولت الرواية أن تستوعب المرحلة، وأن تكون انعكاساً لها، ورؤية جدلية مع واقعها. وكما هو واضح من عنوان الرواية فإنها تتمحور حول شخصية المرأة الفلسطينية الأم، بوصفها النموذج النضالي.

وجدت رواية (أم سعد) في ظل تساؤل ملح سيطر على غسان كنفاني حول الهدف من الكتابة (لمن يكتب؟)، بعد روايته التجريبية السابقة (ما تبقى لكم). وفي ظل نظرية الانعكاس التي تجعل القارئ هدفا مباشراً للوظيفة الأدبية فقد توصل إلى أن هدفه من الكتابة الوصول إلى الجماهير، ليصبح أدبه جزءاً من الثقافة. فبقدر ما اتسمت به رواية (ما تبقى لكم) من الصعوبة بسبب تقنيتها الفنية المعتمدة على تيار الوعي وتداخل الأصوات وخلوها من التقسيم، جاءت رواية (أم سعد) غاية في السهولة، لتقدم في كل قسم من أقسامها لوحة من يوميات المخيم، ودرساً واضحاً ومحدداً للقارئ.

تختزل أم سعد صفات الشعب الفلسطيني، فهي امرأة عادية في الأربعينيات، عانت على مدى عشرين عاماً، واستقرت في المخيمات، عاشت النكبة فعرفت أن

الحرب ابتدأت بالراديو وانتهت بالراديو، وأدركت بالتجربة المعيشة في المخيم على مدى عشرين عاماً أن النضال وحده السبيل لاستعادة الوطن، ولم تَكْتَفِ بإرسال ابنها (سعد) وحده، بل كانت تسهم في مساعدة المناضلين، والدفاع عن المخيم بقدر جهدها. "ببساطة وعفوية عبرت عن فلسفة ونهج جديدين في مسار الثورة العربية، نهج لم تتعلمه من المقالات السياسية ولم يلقنها إياه تنظيم ما، بل اكتشفته بالتجربة المعيشة في المخيم يوماً بعد يوم على مدى عشرين سنة"(٥٨).

يتحدد مقطع النهاية في الرواية باستكمال المقطع الحواري السابق بين أم سعد والراوي، بوصفه إحدى الشخصيات الروائية، ثم خروج أم سعد من المكان، وتفرد الراوي بالتعليق الأخير في مقطع النهاية. كما تشير القرائن اللغوية إلى التحول من خلال الاستئناف (و) والقرينة الزمنية (حين).

نقرأ في مقطع النهاية: "وفوّحت الغرفة برائحة الريف العريق حين أخذت أم سعد صرتها الصغيرة وتوجهت إلى الباب، ولوهلة اعتقدتُ أنها مضت، إلا أنني سمعت صوتها يعبر من بين المصراعين المفتوحين على وسعيهما: -برعمت الدالية يا ابن العم برعمت. وخطوت نحو الباب حيث كانت أم سعد مكبة فوق التراب، حيث غرست منذ زمن بدا لي في تلك اللحظة سحيق البعد تلك العودة البنية اليابسة التي حملتها إليّ ذات صباح، تنظر إلى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت"(٥٩).

تسعى النهاية، بحكم موقعها إلى ترسيخ الانطباع الأخير لدى القارئ، بتأكيد الصورة النموذجية لشخصية أم سعد، من خلال تجذيرها في المكان تاريخياً ووجودياً (رائحة الريف العريق)، وانتمائها إلى الشعب نفسه، ومن خلال العلاقة الحميمية مع الراوي (ابن العم). وهي الصورة التي ظهرت عليها منذ الإهداء، والمدخل الذي

يتصدر الرواية. "إلى أم سعد الشعب المدرسة"[٦٠]. فقد لازمتها تلك الصورة النموذجية طوال صفحات الرواية. "قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر، تقطع أيام الأسبوع جيئة وذهاباً، تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتها النظيفة، ولقم أولادها"[٦١].

كما تتبدى تلك الصورة النموذجية في النهاية من خلال تعيينها بالكنية (أم سعد)، وهو الأمر الذي كان على امتداد صفحات الرواية، ذلك أن ابنها مصدر ذلك الفخر بوصفه جوهر المقاومة، الذي رفض البقاء في السجن الكبير (المخيم)، حيث تقول: "أود لو عندي مثله عشرة. أنا متعبة يا ابن عمي. اهترأ عمري في ذلك المخيم. كل مساء أقول يا رب، وكل صباح أقول يا رب، وإذا لم يذهب سعد فمن سيذهب"[٦٢]. بل إنها تتجاوز ذلك إلى رغبتها مشاركة الثوار، والمساعدة في إزالة مقذوفات الاحتلال على المخيم. كذلك فقد عكست مناداتها الراوي، في النهاية، وعلى امتداد الرواية (ابن العم) من قبل، انمحاء ذوات الشخصيات، وتماهيها في سبيل القضية (الواقع).

لقد عينت الرواية بشكل صريح أسماء الشخصيات المناضلة من الجيل الجديد، (سعد، سعيد، ليث، حسن) بوصفها معارف وأعلاماً صريحة، تمثل السبيل الأوحد لاستعادة الحق المسلوب، في مقابل التعيين باللقب والكنية للجيل السابق (ابن العم، أم سعد، المختار، المحترم)، ولعل في علاقة التقابل بين إظهار الأسماء والإشارة إليها، ترسيخاً لجدلية الخفاء والتجلي، بين جيل النكسة وجيل الثورة.

لم تكن تلك الإيجابية والتفاؤل التي رسختها النهاية إلا انعكاساً طبعياً لتصورات أم سعد حول القضية، فقد كان إيمانها ومبادئها مصدر الخصب (الدالية)

الذي سينبت جيلاً قادراً على استرداد ما فرط فيه الجيل السابق، فهي رحم الثورة وحلقة الوصل بين جيلين، بعد أن قررت التخلص من أفكار الانكسار والهزيمة، واستبدال حجاب يتمثل معاني الثورة بحجابها القديم. "سلسلة من المعدن، تنتهي برصاصة مدفع رشاش، مثقوبة قرب قاعدتها النحاسية"(٦٣). بل أصبحت مصدر إلهام تبث روحها الثورية في جميع من حولها، حتى تغير حال زوجها المنكسر إلى الفخر وهو يرى ابنه الآخر (سعيد) بين صفوف المتدربين في المخيم.

إن العبارة التي ترسخها النهاية على لسان أم سعد: (برعمت الدالية) هي المحور الدلالي الذي ينتظم الرواية، ويوجه حركة السرد فيها، فشجرة العنب (الدالية) تستنبت في أفضل طريقة من خلال (العُقل)، حيث يؤخذ عود من شجرة سابقة ويوضع في التربة لاستنباته، وهو ما يتناسب وفكرة أن خلاص الشعب الفلسطيني لا يكون إلا من داخله، وذلك من خلال الجيل الجديد والأفكار الجديدة. وقد فعلت أم سعد ذلك في صفحات الرواية الأولى. "قطعته من دالية صادفتني في الطريق، سأزرعه لك على الباب، وفي أعوام قليلة تأكل عنباً"(٦٤).

تستعيد النهاية ذلك الفعل (غرس الدالية) ضمن مقطع النهاية بوصفه الفعل المحوري، (تلك العود البنية التي حملتها لي ذات صباح، تنظر إلى رأس أخضر)، لكنها تبدو في النهاية وقد تحولت من اللون البني الدال على الانكسار والضعف إلى الخضرة المبشرة بميلاد فجر جديد. حيث نقرأ في بداية الرواية: "وضعت صرتها الفقيرة في الركن، وسحبت من فتحتها عرقاً بدا يابساً، ورمته نحوي"(٦٥). فبرغم حالة (اليباس / الهزيمة) التي كان يبدو عليها ذلك العود إلا أن أم سعد كانت تؤمن بوجود (الحياة/ الثورة) بداخله. وعليه فالنهاية تحول في الموقف إلى النقيض، لأن الهزيمة ناتجة عن خلل في الرؤية يقتضي التغيير.

يمكن للمتأمل في علاقة مقطع النهاية بمقطع البداية أن يلاحظ وجود التقابل بينهما، فبينما تتضمن النهاية فعل المغادرة (توجهت نحو الباب)، نجد البداية متضمنة لفعل القدوم. "ها هي أم سعد، وقد جاءت"[٦٦]. ذلك أن أم سعد تتضمن فكرة التغيير الذي يجب أن يحضر في كل مكان ويبدل قناعات الآخرين. حتى على مستوى نهايات فصول الرواية يكون الخروج وضعية أخيرة في معظمها، في إشارة إلى مبدأ التحول والتغيير، وكأن هنالك علاقة تواز مع نهاية الرواية. "أعرف أن سعد سيخرج من الحبس. الحبس كله، أتفهم"[٦٧]. كذلك جاءت بدايات الفصول مقابلة لنهاياتها، حيث تكون دلالة الدخول واضحة فيها، خصوصاً أن كل فصل يكاد أن يكون دورة حدثية مستقلة في علاقة أم سعد بالراوي الذي تعمل عنده، منذ دخولها إلى خروجها. "تأتي لدارنا كل يوم ثلاثاء... تقطع أيام الأسبوع جيئة وذهاباً"[٦٨].

حتى على مستوى البنائي فقد أدت النهاية دوراً مهماً في تحقيق ترابط أجزاء النص من خلال إحكام العلاقة بين البداية والنهاية، وتأطير تلك الحكايات المتفرقة، ذلك أن كل فصل من الرواية يمثل لوحة مستقلة تحكي واقع المخيم، لا ترتبط عضوياً، بعضها مع بعض، وعليه تصبح الرواية قابلة للزيادة أو الحذف، لكن "زرع الدالية في البداية وإثمارها في النهاية هو الذي يعطي المعنى الكلي لهذه الرواية ويحولها من مجموعة لوحات إلى عمل فني متكامل"[٦٩].

لقد رسخت النهاية علاقة التلازم بين (أم سعد / الإنسان) والأرض من خلال تلك الدالية التي أخذت (تشق التراب بعنفوان له صوت)، حتى إنه يمكن القول إن الدالية معادل للشخصية في تجدد الحياة وانبثاق الأمل من رحم المعاناة. وقد هيمنت تلك العلاقة على صورة أم سعد خلال الرواية، فكان التحول إلى (الصوت/ العنفوان) بدلاً عن (الصمت/ الاستسلام)، حيث نقرأ في بداية الرواية: "بدت أمام

تلك الخلفية من الفراغ والصمت والأسى مثل شيء ينبثق من رحم الأرض"[٧٠]. ففي مقابل سكون البداية يكون الصوت في النهاية، حيث "ارتباط ولادة الفعل النضالي بحركة الصوت مما يعد ميزة أسلوبية في الخطاب الأدبي الفلسطيني لدى كنفاني"[٧١].

إن تلك الرائحة الزكية التي تفوح في المكان لم تكن إلا رائحة الثورة والنضال ممتزجة بتراب الوطن، والتي تكررت في مواضع عدة داخل الرواية. "تفوح منها رائحة فريدة، رائحة المقاومة الباسلة حين تكون جزءاً من جسد الإنسان ودمائه"[٧٢]. وفي تكرار تلك العبارة (فوّحت الغرفة برائحة الريف) بين مقطع النهاية والفصل الأول، تأكيد للانتماء الشعبي (الطبقي) الذي سيتكفل باستعادة الأرض (الريف)، لشدة ارتباط هذه الفئة (الطبقة) بالوطن، بعيداً عن تنظيرات السياسيين أو أفكار النفعيين، على نحو ما روته أم سعد عن حكاية الخيانة القديمة، وحكاية صاحب البناية الذي حاول أن يستبدلها بامرأة كادحة أخرى لتوفير بعض المال. "يريدون ضربنا ببعض، نحن المشحَّرين، كي يربحوا ليرتين"[٧٣].

لكن العبارة ارتبطت في النهاية بفعل الخروج (برعمت الدالية) في حين كانت في بداية الرواية مقترنة بالدخول (غرس الدالية)، وكأنها بذلك تؤكد اكتمال الدورة، ونضج الوعي. "ودخلت أم سعد، ففوحت في الغرفة رائحة الريف"[٧٤]. وهذا البناء الدائري يتناسب مع اكتمال دورة الحياة الممتزجة (بالتراب / الوطن)، التي مثلتها تلك الدالية بين بداية الرواية ونهايتها، حتى على مستوى اللون (من بنية/ إلى خضراء)، وترسخها أم سعد التي (تنجب / تنبت) أبطال الثورة. "هذه المرأة تلد الأولاد فيصيروا فدائيين، هي تخلف وفلسطين تأخذ"[٧٥]. فأم سعد مقترنة بالأرض، بوصفهما رحمين خصبين قادرين على العطاء باستمرار.

لا تقدم الرواية نهاية مغلقة، بل تحاول إن تبقي الباب مفتوحاً لاحتمالات عدة بعد أن تحولت قناعات كثير من شخصياتها، (صوتها يعبر بين المصراعين المفتوحين على وسعيهما)، وخصوصاً في ظل طبيعة البناء الدائري للرواية (دخول وخروج)، سواء على مستوى بداية الرواية ونهايتها، أو بداية كل فصل ونهايته. حتى الراوي نفسه لم يسلم من مساءلة أم سعد وحثها إياه ليكون ضمن جيل التغيير، بسلاح الكلمة على الأقل. "لماذا لا تقوله أنت الآن، أنت الذي تعلمت من الكتب والمدارس"[٧٦]. فغاية ما تهدف إليه النهاية التحفيز نحو الثورة والتبشير بمستقبل مشرق في ظل تلك الأفكار النضالية.

كما تتأكد تلك النهاية التفاؤلية من خلال عنوان الرواية (أم سعد)، بما تحيل إليه من دلالات الاستبشار والسعادة الناتجة عن الاقتران بالابن الذي يمثل الأمل (سعد)، فضلاً عن دلالة تسمية الابن الآخر (سعيد) الذي انخرط في معسكر التدريب داخل المخيم. فهذه الرواية أكثر روايات غسان كنفاني تمثلاً لمبادئ الواقعية التفاؤلية (الاشتراكية)، التي تؤمن بحتمية الانتصار، وقدرتها على إحداث التغيير، فتعد بمستقبل أفضل يسوده العدل، وتنتصر فيه للجماهير الكادحة.

**رابعاً: رواية (عائد إلى حيفا).**

نُشرت هذه الرواية عام ١٩٦٩م، ممثلة للفترة التالية للنكسة، وهو العام نفسه الذي نشرت فيه رواية (أم سعد)، وقد جاء ترتيب هذه الرواية رابعاً في مجموعة الأعمال الكاملة. وفي هاتين الروايتين يرسخ غسان كنفاني إيمانه بالكفاح المسلح سبيلاً أوحد لاستعادة الوطن. وفي ظل مبدأ الالتزام فقد "كان تسجيل غسان كنفاني شعور الفلسطيني العائد خطوة أخرى من خطواته في مواكبة الحدث السياسي الفلسطيني وانعكاساته على الواقع النفسي للأمة في كتاباته الإبداعية"[٧٧].

تقدم الرواية حكاية زوجين (سعيد وصفية) يعبران الحدود عقب النكسة، بعد أن فتحتها إسرائيل أمام الفلسطينيين للزيارة فقط، لتؤكد رقيها الحضاري، وهي المنتصرة في الحرب، حيث يعود الزوجان بعد عشرين عاماً بحثاً عن ابنهما الرضيع (خالد) الذي فقداه عندما هُجِّرا عام ٤٨م، ليجدا أن زوجين يهوديين قد سكنا البيت وربيا الابن، بعد أن غيرا اسمه إلى (دوف)، ونشَّآه على اليهودية، فأصبح جندياً يدافع عن العقيدة الصهيونية. وهذه الرواية تتقاطع مع رواية (ما تبقى لكم) في إلحاحها على محور الزمن الذي لا قيمة له بدون فعل.

يمكن تحديد بدء مقطع النهاية في هذه الرواية استناداً إلى اكتمال المقطع الحواري السابق، بين الأب (سعيد) والابن (دوف)، ثم مغادرة المكان (واستدار- وحين وصل سعيد إلى الباب)، إضافة إلى وجود عبارة محورية تمثل التحول التام في موقف الشخصية وهي تغادر المكان (ذلك شيء تحتاج تسويته إلى حرب)، فضلاً عن قرائن أخرى مثل الاستئناف والظرفية (وحين). كذلك يشير البياض السردي الفاصل بين مقطع النهاية والسابق له إلى استقلال ذلك المقطع.

نقرأ في مقطع النهاية: "استدار، وكان دوف لا يزال منكفئاً في مقعده محتوياً رأسه بين راحتيه، وحين وصل سعيد إلى الباب قال:

- (تستطيعان البقاء مؤقتاً في بيتنا، فذلك شيء تحتاج تسويته إلى حرب).

و بدأ ينزل السلم، محدقاً بدقة إلى كل الأشياء و قد بدت له أقل أهمية مما كانت قبل ساعات و غير قادرة على إثارة أيما شيء في أعماقه، ووراءه كان يسمع أصوات خطى صفية أكثر وثوقاً من قبل. وكان الطريق في الخارج خالياً تقريباً. اتجه إلى سيارته وتركها تنزلق على السفح دونما صوت، وعند المنعطف فقط أدار محركها و اتجه نحو شارع الملك فيصل.

وقد ظل صامتاً طول الطريق، و لم يتلفظ بأيما شيء إلا حين وصل إلى مشارف رام الله، عندها فقط نظر إلى زوجته وقال: - (أرجو أن يكون خالد قد ذهب.. أثناء غيابنا) !"[٧٨].

حرص غسان كنفاني في نهاية روايته هذه على تلخيص الفكرة وتحديد الموقف، من خلال القناعة الجديدة التي انتهت إليها الشخصية (سعيد)، في تلك العبارات التي ألقاها وهو يغادر المكان: (ذلك شيء تحتاج تسويته إلى حرب). كما يبدو ذلك التحول في موقف الشخصية بعد أن تحررت من أسر ذكريات المكان/ الماضي، (بدت له أقل أهمية مما كانت قبل ساعات وغير قادرة على إثارة أيما شيء في أعماقه).

إن تلك القناعات الجديدة التي رسختها النهاية ليست إلا النقيض التام لقناعات سابقة، خلال الرواية، كانت سبب المأساة، فالقبول بالخروج من الوطن، والسكون مدة عشرين عاماً، كانت أخطاء فادحة. "عاجزون، مقيدون بتلك السلاسل من التخلف والشلل، لا تقل لي إنكم أمضيتم عشرين سنة تبكون. الدموع لا تسترد المفقودين ولا الضائعين ولا تجترح المعجزات"[٧٩]. بل إن حركة الشخصية في مقطع النهاية (استدار- ينزل السلم) تعكس التحول في طريقة نظر الشخصية إلى القضية الفلسطينية، وكأنها بمثابة مرحلة جديدة في التعامل مع المحتل، سبيلها الحرب، ومبدأها: إن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.

لقد أدرك غسان كنفاني فداحة الخطأ الذي وقع فيه الجيل السابق حين ارتضى الخروج من الوطن، وقبل حياة المنفى، لكنه أيقن أن الجيل الجديد بوعيه المختلف سيكون قادراً على فعل شيء ما، متحرراً من تلك القناعات المقيدة، وهو ما يتجلى في موقف الأب (سعيد) من ابنه الثاني (خالد)، الذي كان يخاتل أباه ليلتحق بالمقاومة. "لقد أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط، أما خالد فالوطن عنده هو

المستقبل، وهكذا كان الافتراق، وهكذا أراد خالد أن يحمل السلاح"[٨٠]. حيث يصبح في آخر سطر من النهاية فخوراً بذلك الفعل الذي كان يرفضه، حين يقول: (أرجو أن يكون خالد قد ذهب أثناء غيابنا).

إن عقدة الذنب وفكرة الإدانة التي سيطرت على الرواية تجد الحل في مقطع النهاية، بموافقة سعيد على التحاق ابنه بالفدائيين؛ "لأن ذلك الالتحاق وحده هو الكفيل بتخليصه من عقدة الذنب. وعلى ضوء هذا السطر الأخير تنار القصة كلها ويتضح الاندفاع نحو مستقبل نظيف هو غاية العمل برمته. والحقيقة أن قبول سعيد بالمشروع الذي أزمع ابنه خالد أن ينفذه هو الضرورة الوحيدة التي تحكم الرواية"[٨١].

وتؤكد دلالة الاسمين (خالد/ خلدون) تقابل الموقفين بين صيغتي اسم الفاعل في الأول، وصيغة المختوم بالواو والنون محرفاً عن الأصل في الثاني، فالأول هو الحاضر والموقف النضالي الجديد، أما الثاني فيمثل الماضي بقناعاته البالية وأخطائه التكوينية، وقد أصبح جزءاً من العقيدة الصهيونية. ذلك أن (القضية/ الاسم) واحدة في مصدرها، لكن الرؤية (خالد/ خلدون) مختلفة في تصورها.

يعكس مقطع النهاية التحول التام في النظر إلى القضية الفلسطينية، بوصفها قضية وعي وموقف في المقام الأول، فقد كانت تجزئة القضية والتعامل معها من منظور ذاتي لكل فلسطيني السبب الرئيس في فشل استعادة الوطن. "ما هو الوطن؟ أهو هذان المقعدان اللذان ظلا في هذه الغرفة عشرين سنة؟ الطاولة؟ ريشة الطاووس؟... ما هو الوطن؟ خلدون؟ أوهامنا عنه؟ الأبوة؟ البنوة؟ "[٨٢]. وإذا كانت عودة سعيد وزوجته إلى فلسطين، خلال الرواية، بحثاً عن شيء خاص بهما فقد ظهرا في مقطع النهاية وهما أكثر وعياً وأقل اهتماماً بتلك الأشياء الخاصة، (بدت له أقل أهمية مما كانت- خطى صفية أكثر وثوقاً).

لقد كان مقطع النهاية تطوراً منطقياً لتلك الحوارات التي دارت بين الأب وابنه الذي التقاه بعد عشرين عاماً، حاملاً لأفكار وعقيدة مغايرة، فالإنسان ابن للثقافة والتنشئة، ولا تكفي للأحقية به مجرد رابطة الدم والوراثة، وهكذا هي فلسطين بين وعيين مختلفين (خلدون/ الماضي – خالد/ الحاضر). "الآن أنا أكثر من يعرف أن الإنسان هو قضية، وليس لحماً ودماً يتوارثه جيل وراء جيل"[٨٣]. وهكذا فقد رسخ غسان كنفاني مبدأ بناء الإنسان وصناعة الوعي الجمعي في كل رواياته، بوصفه الركن الأهم في سبيل استعادة الوطن. ففي مقابل ذلك التحول الذي ظهرت عليه الشخصية في النهاية فقد رسخت الرواية "إدانة الإنسان الفلسطيني الذي لم يفعل شيئاً لاسترداد وطنه، وقد مزج غسان كنفاني الماضي بالحاضر ليستخرج منهما تباشير المستقبل"[٨٤].

كما تعكس العلاقة بين مقطعي البداية والنهاية مبدأ التقابل والتحول في أفكار الشخصية، ففي مقابل الخروج الذي هيمن على مقطع النهاية (من البيت ومن فلسطين)، نجد الرواية تبتدئ بمشهد الدخول إلى فلسطين منذ أول سطر فيها. "حين وصل (سعيد. س) إلى مشارف حيفا، قادماً إليها بسيارته عن طريق القدس"[٨٥]. حيث يشير الخروج في مقطع النهاية إلى دلالة اكتمال حلقة، وإن كانت مفرغة، في سجل القضية الفلسطينية، امتدت عشرين عاماً، والخروج إلى أخرى، علها أن تكون أكثر اكتمالاً من سابقتها.

ويمكن ملاحظة العلاقة التقابلية بين مقطعي النهاية والبداية من خلال ثنائية (الكلام/ الصمت)، ضمن فكرة الدخول والخروج آنفة الذكر، فبينما نجد أن الصمت يهيمن في مقطع النهاية حتى يصل الزوجان إلى حدود الوطن في رحلة الخروج، (ظل صامتاً طوال الطريق، ولم يتلفظ بأيما شيء إلا حين وصل إلى مشارف رام الله)، نلاحظ شيوع الصمت وانقطاع الحوار بين سعيد وزوجته في مقطع البداية بمجرد

الدخول، حيث نقرأ في مقطع البداية: "طوال الطريق لم يكفا عن الحديث، والآن، حين وصلا إلى مدخل حيفا، صمتا معاً"(٨٦).

لقد كان الصمت المهيمن بين سعيد وزوجته من البداية إلى النهاية احتشاداً للمواجهة مع الآخر اليهودي، وهو الأمر الذي تأجل عشرين عاماً منذ خروجهما عام ٤٨م، وهو ما تؤكده تلك المقاطع الحوارية الغالبة على فصول الرواية منذ منتصف الفصل الثاني تقريباً حتى مقطع النهاية، سواء مع المرأة اليهودية التي سكنت البيت، أم الابن المتصهين. "كنت تقول إنك، أو إنني، في الجهة الأخرى، ماذا حدث؟ هل تريد أن تفاوض أم ماذا؟ "(٨٧). فالحوار مع الذات خارج حدود النص، بينما الرواية ميدان للمواجهة كما يرى كنفاني في وظيفة الأدب.

تبدو النهاية التفاؤلية بانفتاح أفق ووعي جديد في هذه الرواية، منسجمة مع الدلالة الرمزية الإيجابية لأسماء الشخصيات فيها، فدلالة (سعيد- صفية- فارس- خالد)، في مقابل تغير الصيغة في اسم (خلدون) الذي يمثل خطيئة الماضي. كذلك فإن عنوان الرواية (عائد إلى حيفا) ينسجم مع فكرة (الإنسان/ القضية) التي رسختها الرواية من خلال تكرار عبارة (الإنسان في نهاية الأمر قضية) في مواضع عدة. وهي الدلالة التي تضمنتها النهاية بالانتقال من الذاتي إلى الموضوعي.

تهدف النهاية إلى تهشيم فكرة الزمن العبثي الذي عاش فيه الفلسطينيون عشرين عاماً دون فعل، والتحفيز نحو الثورة (الحرب)، وهو ما يتأكد بتكرار عبارة (بعد عشرين عاماً) عشرات المرات في الرواية. فجدلية العلاقة بين الماضي (الهزيمة/ السكون) والمستقبل (الثورة/ الفعل) تبدو جلية في روايات غسان كنفاني جميعها، وتنعكس ضمن دلالات النهاية بشكل واضح. حيث يؤكد الدكتور شكري عياد أن "فكرة (الماضي المستقبل) لم تلح على ضمير عربي بقدر ما ألحت على الضمير الفلسطيني"(٨٨).

## خلاصة البحث ونتائجه

١- ينطلق غسان كنفاني في وعيه بالأدب من مبادئ نظرية الانعكاس وتصوراتها، التي تؤمن بالعلاقة الجدلية بين الأدب والواقع (الاجتماعي والسياسي والاقتصادي)، وقد كان على وعي واضح بذلك، فغلبت على رواياته النزعة الواقعية الاشتراكية، وتبنى الموقف النضالي الشمولي، المستند إلى تصور أيديولوجي.

٢- جعل غسان من رواياته وسيلة للتنوير ونشر الوعي وتعميق فهم الواقع وتوحيد الموقف الجمعي، للإسهام في تغيير ذلك الواقع المتردي، وفق رؤية استشرافية تفاؤلية يتحقق فيها العدل، وعليه فقد حرص في صياغة نهايات رواياته على بلورة وعي جمعي ثوري.

٣- تهيمن دلالة التحول على النهاية في روايات غسان كنفاني، من خلال تغير مواقف شخصياته في النظر إلى القضية الفلسطينية، وذلك بيقظة ضمير أبي الخيزران (المهرب) في رواية (رجال في الشمس)، وتحول حال حامد ومريم من الهروب إلى المواجهة في رواية (ما تبقى لكم)، ونجاح أم سعد في التأثير على الراوي المشارك وعلى ابنها وزوجها في رواية (أم سعد)، وتغير موقف سعيد من انضمام ابنه إلى الفدائيين في رواية (عائد إلى حيفا).

٤- رصدت رواياته مراحل القضية الفلسطينية وتحولاتها، حتى غدت النهايات حلقات متسلسلة ومتصلة عضوياً بعضها ببعض، حيث الوعي بالمشكلة والتساؤل في رواية رجال في الشمس (لماذا لم يدقوا جدران الخزان)، ثم اتخاذ القرار وتحديد الموقف في رواية ما تبقى لكم (تدق في جبيني إصرارها القاسي...

تدق. تدق. تدق)، ثم انطلاق الكفاح المسلح في رواية أم سعد (يشق التراب بعنفوان)، ثم القناعة بحتمية المواجهة والحرب بوصفها الحل الوحيد في رواية عائد إلى حيفا (ذلك شيء تحتاج تسويته إلى حرب).

٥- حرص غسان كنفاني على بلورة رسالة واضحة نحو القارئ في نهايات رواياته، انطلاقاً من مبدأ الالتزام، بحيث تتبنى فكرة الثورة ومواجهة الواقع، ويتجلى ذلك في وجود عبارة محورية في نهاية كل رواية، على نحو ما ورد في الفقرة السابقة، تتناسب مع دلالة التحول التي هيمنت على رواياته. ولم تكن القضايا الفنية هدفاً في رواياته عموماً، ومقاطع النهاية خصوصاً، حتى في روايته التجريبية (ما تبقى لكم) كانت دلالات مقطع النهاية واضحة.

٦- غلبت النهاية المفتوحة على رواياته بوصفها انفتاحاً نحو أفق جديد، واحتمالات أكثر إشراقاً لمستقبل القضية الفلسطينية، في ظل فكرة التحول والتغيير، فكل رواية ليست إلا مرحلة ضمن مراحل التحرر التي كان يصبو إليها، سواء من خلال مصير حامد الذي انتهت الرواية وهو ما يزال مواجهاً للجندي الإسرائيلي، ومصير أخته التي قتلت زوجها في (ما تبقى لكم)، أو الدالية التي أخذت تشق التراب، والابن المناضل في (أم سعد)، أو سعيد وزوجته اللذين خرجا من حيفا مرة أخرى بعد عشرين عاماً في (عائد إلى حيفا). أما الرواية الأولى (رجال في الشمس) فقد ماتت في نهايتها الشخصيات الثلاث موتاً عبثياً، بعد أن قبلت الصمت والاستسلام للواقع، فكان متناسباً مع النهاية المغلقة.

٧- ليس غريباً أن تكون الرحلة خطاً سردياً تتحرك في نسقه أحداث روايات غسان كنفاني وشخصياته، حيث رحلة الهروب والبحث عن حياة أفضل (نحو

الكويت) في رواية (رجال في الشمس)، ورحلة البحث عن الأمان (الأم في الأردن/ الزوج في الداخل) في رواية (ما تبقى لكم)، ورحلة الكفاح والشقاء الذي تعيشه الأم يومياً في رواية (أم سعد)، ورحلة العودة الموهومة في رواية (عائد إلى حيفا).

٨- تتسم علاقة النهايات بالبدايات في روايات غسان كنفاني بالضدية، في ظل طبيعة وعيه بالأدب، المستند إلى التحول والتغيير بوصفه سبيلاً أوحد للخروج من الأزمة، لذلك فقد برزت الدلالات الضدية بين ذينك الموقعين السرديين، من خلال ثنائيتين واضحتين هما (الصمت / الكلام) و(الدخول / الخروج). حيث يقترن الصمت بالاستسلام والموت أما الكلام فبالاحتجاج والثورة، في حين يقترن الدخول بالوعي والقناعات السابقة أما الخروج فبتصحيح المسار والمحاولة من جديد.

٩- يمكن ملاحظة حضور الكلام (الصوت وقرائنه) في جميع نهايات روايات غسان كنفاني، في مقابل حالة الصمت (السكون) التي تظهر في مقاطع البدايات، فبينما يتحسس أبو قيس صوت الأرض في بداية رواية (رجال في الشمس) نجد صوت السؤال (لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟) يتردد في مقطع النهاية، وبينما تأتي الصحراء والغروب والصمت في بداية رواية (ما تبقى لكم) نجد تكرار الصوت في النهاية (تدق. تدق. تدق)، وبينما تظهر أم سعد في بداية الرواية (من الفراغ والصمت والأسى)، نجد أن صوتها في النهاية (يعبر بين المصراعين المفتوحين)، كذلك فقد كانت بداية رواية (عائد إلى حيفا) صامتة بين الزوجين حين وصلا مشارف حيفا، لكن الحديث بينهما يعود في نهاية الرواية حين يصلا مشارف رام الله عائدين.

١٠- تضمنت غالب نهايات رواياته حالة الخروج، بوصفه محاولـة للفعـل والتغـيير، ومن ثم تحقيق حالة التحول، وهو ما يتناسب مع النهايات المفتوحة. وقد ظهـر ذلك في خروج حامد نحو الصحراء في رواية (ما تبقى لكم)، وخـروج الداليـة واخضرارها في رواية (أم سعد)، وخروج سعيد بعد رحلته إلى حيفـا في (عائـد إلى حيفا). أما التي كانت نهايتها مغلقة (رجـال في الشـمس) فقـد كانـت علـى العكس من بقية الروايات، حيث كانت نهايتهـا محاولـة للـدخول (التسـلل إلى الكويت)، فكان الموت مصيراً للشخصيات. فالخروج مقترن بالنهايات المفتوحة بينما الدخول مرتبط بالنهايات المغلقة.

١١- في ظل حضور دلالة (الكـلام) الواضـح في مقطـع النهايـة فقـد بـرزت قـرائن الصوت، نحو (يصيح- يطن- كبيرة داوية ضـخمة- تـدحرجت الفكـرة علـى لسانه- لمـاذا لم تقولـوا- تـردد الصـدى- لمـاذا لم تـدقوا) في روايـة (رجـال في الشمس). ونحو (دوى صوت الصمت فجأة- نباحاً مسعوراً- جاءت خطواته- تدق في جبيني- تدق. تدق. تدق) في رواية (ما تبقى لكم). ونحو (صوتها يعـبر من بين المصراعين- يشق التراب بصوت له عنفوان) في رواية (أم سعد)، ونحو (يسمع أصوات خطى صفية أكثر وثوقاً- تنزلق على السفح دونما صوت- ظل صامتاً- لم يتلفظ بأيما شيء إلا حين وصل- قال:).

١٢- هنالك علاقة واضحة بـين عنـاوين الروايـات ونهاياتهـا، بحيـث يغلـب عليهـا التـوازي والانسـجام مـع مقطـع النهايـة في الروايـات ذات النهايـة المفتوحـة، فالمواجهة والموت في نهاية رواية (ما تبقى لكم) هو الخيار الوحيد المتبقـي أمـام الفلسطينيين لتحقيق شرط التحـول والتغـيير، والمـرأة الأم هـي القـوة الدافعـة والبيئة الملائمة لاحتضان الثورة والتأثير في الآخرين ضـمن روايـة (أم سـعد)،

والتحول من الذاتي إلى الموضوعي هو الوعي الجديد الذي يخرج به ذلك العائد للبحث عن أشيائه الشخصية في رواية (عائد إلى حيفا). أما في رواية (رجال في الشمس) ذات النهاية المغلقة فقد كانت العلاقة عكسية بين النهاية والعنوان، حيث تكون دلالات النهاية مرتبطة بالظلام والموت والعجز عن المواجهة والمفرد (أبو الخيزران).

## الهوامش والتعليقات:

(١) أرسطو، فن الشعر، ط. د (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م) ص١٢٨

(٢) انظر: مطلوب، د. أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط. د (بغداد: المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)

(٣) كيليطو، عبد الفتاح، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط٢ (الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠١م) ص١٩٦

(٤) لحمداني، د. حميد، "عتبات النص الأدبي: بحث نظري"، مجلة علامات، جدة: مج١٢، ع٤٦ (شوال ١٤٢٣هـ/ ديسمبر ٢٠٠٢م) ص٢٩

- انظر: نور الدين، صدوق، البداية في النص الروائي، ط١ (اللاذقية: دار الحوار، ١٩٩٤م). العدواني د. أحمد، بداية النص الروائي، ط١ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠١١م). أشهبون، د. عبد الملك، البداية والنهاية في الرواية العربية، ط١ (القاهرة،: دار رؤية، ٢٠١٣م). المفلح، د. منى عبد الله، البداية والنهاية في القصة القصيرة السعودية، ط١ (الرياض: دار المفردات، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م)

(٥) القاضي، د. محمد وآخرون، معجم السرديات، ط١ (تونس: دار محمد علي، ٢٠١٠م) ص١٦٥

(٦) السابق نفسه.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، ط. د (بيروت: دار صادر، ت. د) مادة: (ن. ه. ي).

(٨) ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٥ (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م) مادة: (ن. ه. ي).

(٩) وهبة، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢ (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م) ص١٥٦

(١٠) برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط١ (القاهرة: ميريت للنشر، ٢٠٠٣م) ص٥٨

(١١) السابق نفسه.

(١٢) بركة، د. بسام وآخران، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ط١ (بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠٢م) ص١٣٥

(١٣) أشهبون، د. عبد الملك، البدايات والنهايات في الرواية العربية، ص١٣٥

(١٤) ف. أ. ركول، "كيف تتجنب إضعاف نهاية القصة"، ضمن كتاب: معالم القص، ترجمة: د. مانع الجهني، ط١ (الرياض: النادي الأدبي، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م) ص١٨٥، ١٨٦

(١٥) زيتوني، د. لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١ (بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠٢م) ص٨٦

(١٦) لودج، ديفيد، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، ط١ (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م) ص٢٥٠

(١٧) أشهبون، د. عبد الملك، البدايات والنهايات في الرواية العربية، ص٢٣٢

(١٨) العدواني، د. معجب، "جماليات النهايات الإبداعية: بحث نظري"، مجلة مقاربات، آسفي: مج١، ع٢ (خريف ٢٠٠٨م) ص٨٠

(١٩) بحراوي، د. سيد، دراسات في القصة العربية: وقائع ندوة مكناس، ط١ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦م) ص٢١٣

(٢٠) زيتوني، د. لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٨٥

(٢١) ف. أ. ركول، "كيف تتجنب إضعاف نهاية القصة"، ضمن كتاب: معالم القص، ص١٨٦-١٩٢

(٢٢) المفلح، د. منى عبد الله، ص٣٠٦، ٣١٤، ٣٢٢

(٢٣) أشهبون، د. عبد الملك، البدايات والنهايات في الرواية العربية، ص٢٤٠

(٢٤) زيتوني، د. لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٨٦

(٢٥) القاضي، د. محمد وآخرون، معجم السرديات، ص١٦٧

(٢٦) انظر عن سيرة غسان كنفاني: الفيصل، د. سمر روحي، معجم الروائيين العرب، ط١ (بيروت: جروس برس، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م) ص٣١٩-٣٢٠. إضافة إلى الدراسات الواردة في البحث حول أدب غسان كنفاني.

(٢٧) حبيب، نجمة خليل، النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني، ط١ (بيرت: بيسان للنشر، ١٩٩٩م) ص١٩

• انظر المزيد حول الالتزام في الواقعية الاشتراكية: أبو حاقة، د. أحمد، الالتزام في الشعر العربي، ط١ (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩) ص٢٩- ٣٧. كذلك حول نظرية الانعكاس: تليمه، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، ط. د (القاهرة: دار الثقافة، ت. د) ص٢٠٩- ٢١١. ماضي، د. شكري عزيز، في نظرية الأدب، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م) ص٦٩- ٧٥

(٢٨) عباس، د. إحسان، مقدمة الآثار الكاملة لغسان كنفاني: الروايات، مج١، ط٦ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ٢٠٠٥م) ص١٤

(٢٩) عباس، د. إحسان وآخران، حوار مع غسان كنفاني، ط. د (بيروت: الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين، ١٩٧٤م) ص١٣٨. نقلاً عن: عاشور، د. رضوى، الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أعمال غسان كنفاني، ط٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٨١م) ص٢٨- ٢٩

(٣٠) الآثار الكاملة، ص١٥١- ١٥٢

(٣١) عاشور، د. رضوى، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص٧٣

(٣٢) عباس، د. إحسان، مقدمة الآثار الكاملة، ص١٥

(٣٣) الآثار الكاملة، ص٣٧. كذلك: (الأرض تخفق- يحس ذلك الوجيب- هذا صوت قلبك- الخفقان ذاته)

(٣٤) الآثار الكاملة، ص٥٠. "أخذ يبادل الرجل النظر دون أن يكلم" ص١٠١

(٣٥) الآثار الكاملة، ص٦٢. "كان يبدو أنه يريد أن يتكلم إلا أنه لم يستطع" ص١٢١

(٣٦) الآثار الكاملة، ص١٥. "قال مروان لأبي الخيزران بصوت موهن" ص١٢٤

(٣٧) الآثار الكاملة، ص٦٨ . "ضحك أبو الخيزران بصوت عال... صاح أبو الخيزران جذلاً" ص١٢٤. "ما زال يسمع صوت عكاز شفيقة" ص٨٦. "سمع الرجل السمين يقهقه" ص٦٨. "بدأ يهدر من جديد" ص١٤٣

(٣٨) الآثار الكاملة، ص١٣٤. "دوى الصدى داخل الخزان فكاد أن يثقب أذنيه" ص١٤١

(٣٩) الآثار الكاملة، ص: ٣٨، ٤٢، ٤٥، ٤٩، ٦٠، ٧٢، ٨٦، ١٠٥، ١١٤، ١١٧، ١٢٤، ١٣٠، ١٤٨، ١٥١

(٤٠) الآثار الكاملة، ص٨٢. "ما زال الطائر يحوِّم وحيداً مثل نقطة سوداء في ذلك الوهج المترامي فوقه"ص٣٨

(٤١) "غسان كنفاني في آخر لقاء إذاعي"، مجلة الهدف، بيروت: مج٥، ع١٢٩ (أيلول) ص١٨. نقلاً عن: عاشور، د. رضوى، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص٨٣

(٤٢) الآثار الكاملة، ص٢٣٣

(٤٣) الآثار الكاملة، ص٢١١. "أنت نفسك علقت هذا النعش أمامي ليدق هذه الحقيقة الفاجعة ليل نهار"ص١٩٥

(٤٤) الآثار الكاملة، ص١٩٠. "ما حدث فقط أنني حككت من فوق معصمي قشرة ناشفة لدم قديم" ص١٩١

(٤٥) الآثار الكاملة، ص٢٢٧. "إنه من العبث الجلوس هنا والانتظار، وسوف أحكم على نفسي بالموت"ص٢٠٧

(٤٦) زعرب، د. صبحية، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط١ (عمان: دار مجدلاوي، ١٤٢٦/ ٢٠٠٦م) ص٧٧

(٤٧) الآثار الكاملة، ص١٧١. "كانت الدقات تحوم بيننا كطلقات رصاص قاتل" ص٢٢٢

(٤٨) الآثار الكاملة، ص٢٢٨. "يعقد العزم على رحلة دفء لا نهاية لها، مشحونة بالغيظ والأسى" ص١٧٢

(٤٩) الآثار الكاملة، ص٢٣٠. "تنتهي بك الرحلة الطويلة إلى مجرد هذه التفاهة" ص٢٠٧

(٥٠) الآثار الكاملة، ص١٦١. "أطبقت فوقه السماء بلا ضجيج، وتراجعت وراءه المدينة" ص١٦١

(٥١) عاشور، د. رضوى، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص٨٢

(٥٢) اليوسف، يوسف، "غسان كنفاني روائياً"، مجلة المعرفة، دمشق: ع١٧٣ (تموز/ يوليو ١٩٧٦م) ص٤٤

(٥٣) فتح الباب، منار حسن، الخطاب الروائي عند غسان كنفاني: دراسة أسلوبية، ط١ (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م) ص٢٧١

(٥٤) الآثار الكاملة، ص٢١٥. "ليس لدي ما أخسره" ص٢٠٩". "لم يتبق لي، إلا أن أمضي بقية شوطي" ص٢٢٥

(٥٥) عباس، د. إحسان، مقدمة الآثار الكاملة، ص٢٥

(٥٦) فتح الباب، منار حسن، الخطاب الروائي عند غسان كنفاني، ص١٤٥

(٥٧) عاشور، د. رضوى، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص٧٦

(٥٨) حبيب، نجمة خليل، النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني، ص٤٤

(٥٩) الآثار الكاملة، ص٣٣٦

(٦٠) الآثار الكاملة، ص٢٣٩. وفي المدخل: "لقد علمتني أم سعد كثيراً... أم سعد ليست امرأة واحدة... كان صوتها دائماً بالنسبة لي هو صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غالياً ثمن الهزيمة" ص٢٤٢

(٦١) الآثار الكاملة، ص٢٥٩. "يريد أن يذهب إلى الحرب لماذا لا يرسله" ص٢٦٦

(٦٢) الآثار الكاملة، ص٢٦٣. "أمضيت ليلة أمس الأول إلمّ عن الأرض قطعاً حادة من المعادن" ص٢٦٥

(٦٣) الآثار الكاملة، ص٣٢٤. "آه لو تعرف يا بن العم، البارودة مثل الحصبة، تعدي" ص٣٣٥

(٦٤) الآثار الكاملة، ص٢٥٦. "لماذا لا يرسله" ص٢٦٦. "استدارت خطوة" ص٢٨٧. "ستمحوها الأيام" ص٢٩٧. "استدارت ونظرت إليّ" ص٣١٠. "وقفنا ننتظر السيارة" ص٣١٩. "واقفة على عتبة جواب" ٣٢٦

(٦٥) الآثار الكاملة، ص٢٤٦. "إنه يعتصر حبات التراب في عمق الأرض ويشربها" ص٢٥٣

(٦٦) الآثار الكاملة، ص٢٤٥. "هذه المرأة تجيء دائماً، تصعد من قلب الأرض" ص٢٤٥

(٦٧) الآثار الكاملة، ص٢٤٦. "إنه يعتصر حبات التراب في عمق الأرض ويشربها" ص٢٥٣

(٦٨) الآثار الكاملة، ص٢٥٩. "ودخلت أم سعد" ص٢٦٩. "ووضعت أشياءها"ص٢٧٧. "أمضيت ليلة أمس الأول"ص٢٩٣. "جاءت يومها مهمومة"ص٣٠٣. "عادت بعد دقائق" ص٣١٥. "يمر عليها كل يوم" ص٣٢٣

(٦٩) عاشور، د. رضوى، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص١٢٤

(٧٠) الآثار الكاملة، ص٢٤٥. "ساعدها الأسمر القوي الذي يشبه لونه لون الأرض" ص٢٧٧

(٧١) فتح الباب، منار حسن، الخطاب الروائي عند غسان كنفاني، ص٣٣

(٧٢) الآثار الكاملة، ص٢٩٧. "فاحت في الغرفة رائحة الريف" ص٢٨٧. "فاض في الغرفة مناخ" ص٢٦٤

(٧٣) الآثار الكاملة، ص٣١٩. "الرجل الذي يشتغل مع الإسرائيليين وقد صار عندهم نائباً في البرلمان"ص٣٠٤

(٧٤) الآثار الكاملة، ص٢٤٦. "ثابت الساقين كما كان دائماً، كأنه شجرة" ص٢٩٦

(٧٥) الآثار الكاملة، ص٣٣٤. "أحسن توصية بهم هي أن يُرسلوا على الفور إلى الحرب" ص٢٦٥

(٧٦) الآثار الكاملة، ص٣١٠. "لو كان سعد هنا لقال لي: هذه المرة دوره هو أن يزورنا، فهل ستفعل" ص٢٥٢

(٧٧) عاشور، د. رضوى، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص١٤٣

(٧٨) الآثار الكاملة، ص٤١٤

(٧٩) الآثار الكاملة، ص٤٠٩. "بدأت الجريمة قبل عشرين سنة ولا بد من دفع الثمن، بدأت يوم تركناه"ص٣٨٥

(٨٠) الآثار الكاملة، ص٤١٢. "قد تكون معركتك الأولى مع فدائي اسمه خالد، وخالد هو ابني" ص٤٠٢

(٨١) اليوسف، يوسف، مجلة المعرفة، دمشق: ع١٧٣ (تموز/ يوليو ١٩٧٦م) ص٥٢

(٨٢) الآثار الكاملة، ص٤٠٥. "فلسطين التي هي أكثر من ذاكرة، أكثر من ريشة طاووس، أكثر من ولد"ص٤١١

(٨٣) الآثار الكاملة، ص٤١٠. "أرجو أن تلاحظ أنني لم أقل إنه أخوك، فالإنسان كما قلت قضية" ص٤٠٢

(٨٤) زعرب، د. صبحية عودة، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص٩١

(٨٥) الآثار الكاملة، ص٣٤١. "شعر بالأسى يتسلقه من الداخل. وللحظة واحدة راودته فكرة أن يرجع" ص٣٤١

(٨٦) الآثار الكاملة، ص٣٤٢. "حين وصل... أحس أن شيئاً ما ربط لسانه، فالتزم الصمت" ص٣٤١

(٨٧) الآثار الكاملة، ص٤٠٠. "أتحدث إليك مفترضاً أنك في نهاية الأمر إنسان، يهودي، أو فلتكن ما تشاء" ص٤١٠. "لا تستطيعان أن تغادرا هكذا، لم نتحدث كفاية عن الموضوع" ص٤١٣

(٨٨) عياد، د. شكري، "أزمة الضمير العربي في الرواية العربية المعاصرة"، مجلة عالم الفكر، الكويت: مج٣، ع٣ (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٢م) ص٢٥

## المصادر والمراجع


- ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٥ (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م).
- ابن منظور، لسان العرب، ط. د (بيروت: دار صادر، ت. د) مادة: (ن. ه. ي).
- أبو حاقة، د. أحمد، الالتزام في الشعر العربي، ط١ (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩).
- أرسطو، فن الشعر، ط. د (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م).
- أشهبون، د. عبد الملك، البداية والنهاية في الرواية العربية، ط١ (القاهرة،: دار رؤية، ٢٠١٣م).
- بحراوي، د. سيد، دراسات في القصة العربية: وقائع ندوة مكناس، ط١ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦م).
- بركة، د. بسام وآخران، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ط١ (بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠٢م).
- برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط١ (القاهرة: ميريت للنشر، ٢٠٠٣م).
- تليمه، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، ط. د (القاهرة: دار الثقافة، ت. د).
- حبيب، نجمة خليل، النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني، ط١ (بيرت: بيسان للنشر، ١٩٩٩م).
- زعرب، د. صبحية، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط١ (عمان: دار مجدلاوي، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٦م).
- زيتوني، د. لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١ (بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠٢م).
- عاشور، د. رضوى، الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أعمال غسان كنفاني، ط٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٨١م).

- عباس، د. إحسان وآخران، حوار مع غسان كنفاني، ط. د (بيروت: الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين، ١٩٧٤م).
- عباس، د. إحسان، مقدمة الآثار الكاملة لغسان كنفاني: الروايات، مج١، ط٦ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ٢٠٠٥م).
- العدواني د. أحمد، بداية النص الروائي، ط١ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠١١م).
- ف. أ. ركول، "كيف تتجنب إضعاف نهاية القصة"، ضمن كتاب: معالم القص، ترجمة: د. مانع الجهني، ط١ (الرياض: النادي الأدبي، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م).
- فتح الباب، منار حسن، الخطاب الروائي عند غسان كنفاني: دراسة أسلوبية، ط١ (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م).
- الفيصل، د. سمر روحي، معجم الروائيين العرب، ط١ (بيروت: جروس برس، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م).
- القاضي، د. محمد وآخرون، معجم السرديات، ط١ (تونس: دار محمد علي، ٢٠١٠م).
- كيليطو، عبد الفتاح، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط٢ (الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠١م).
- كنفاني، غسان، الآثار الكاملة: الروايات، مج١، ط٦ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ٢٠٠٥م).
- لودج، ديفيد، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، ط١ (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م).
- ماضي، د. شكري عزيز، في نظرية الأدب، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م).

- مطلوب، د. أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط. د (بغداد: المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)

- المفلح، د. منى عبد الله، البداية والنهاية في القصة القصيرة السعودية، ط١ (الرياض: دار المفردات، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م).

- نور الدين، صدوق، البداية في النص الروائي، ط١ (اللاذقية: دار الحوار، ١٩٩٤م).

- وهبة، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢ (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م).

## الدوريات:

- العدواني، د. معجب، "جماليات النهايات الإبداعية: بحث نظري"، مجلة مقاربات، آسفي: مج١، ع٢ (خريف ٢٠٠٨م).

- عياد، د. شكري، "أزمة الضمير العربي في الرواية العربية المعاصرة"، مجلة عالم الفكر، الكويت: مج٣، ع٣ (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٢م).

- "غسان كنفاني في آخر لقاء إذاعي"، مجلة الهدف، بيروت: مج٥، ع١٢٩ (أيلول).

- لحمداني، د. حميد، "عتبات النص الأدبي: بحث نظري"، مجلة علامات، جدة: مج١٢، ع٤٦ (شوال ١٤٢٣هـ/ ديسمبر ٢٠٠٢م).

- اليوسف، يوسف، "غسان كنفاني روائياً"، مجلة المعرفة، دمشق: ع١٧٣ (تموز/ يوليو ١٩٧٦م).